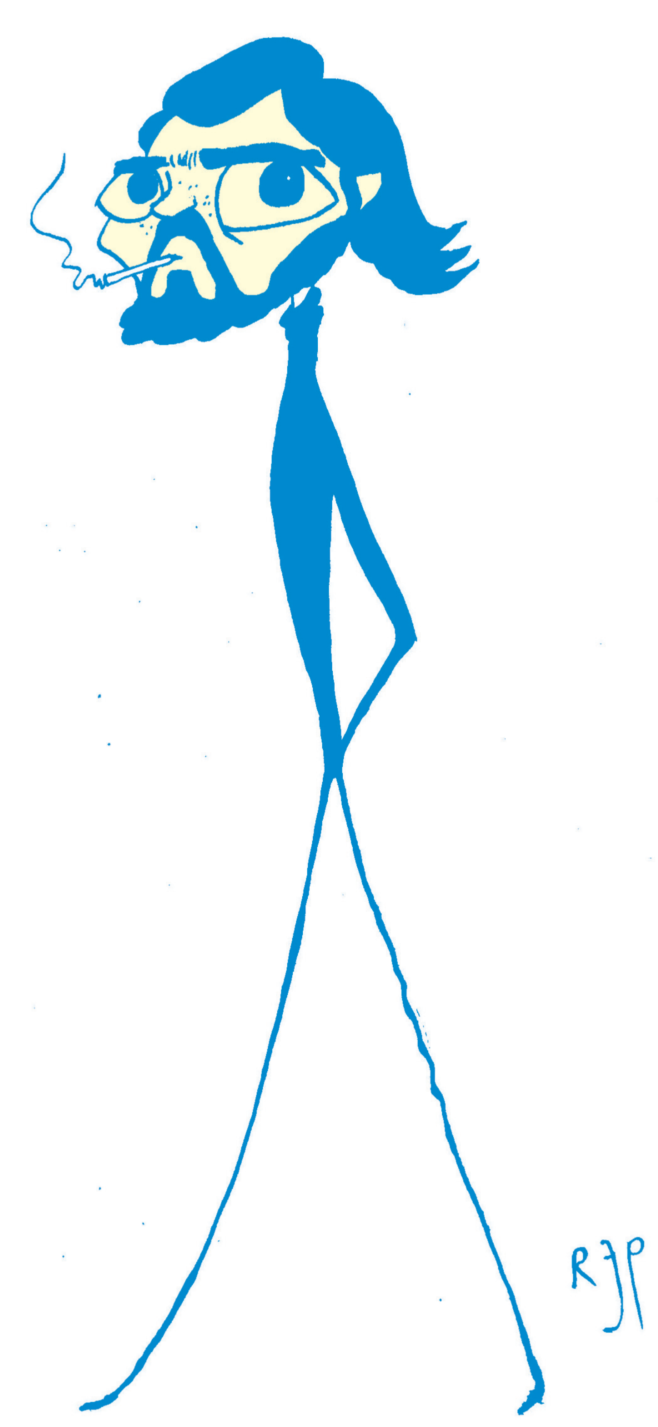
Grandes escritores latinoamericanos

28 Julio Cortázar



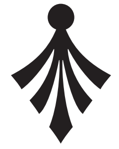
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"Instrucciones para volar" (acrílico sobre tela), de Marcelo Lazarte (Tucumán, 1959). Su pintura diseña utopías, mundos fantásticos, entrelazados por la ironía y el humor. El espacio es concebido por el artista como un gran escenario donde todo puede ocurrir



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. María Inés González

Colaboración Especial:
Jaime Alazraki
Silvia Di Segni de Obiols

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

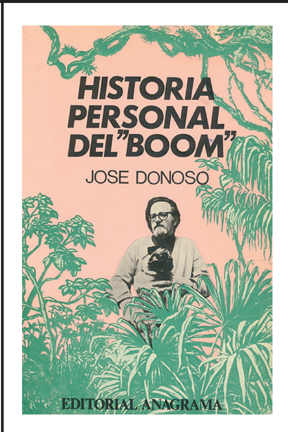
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Julio Cortázar



LA ESCENA AMERICANA

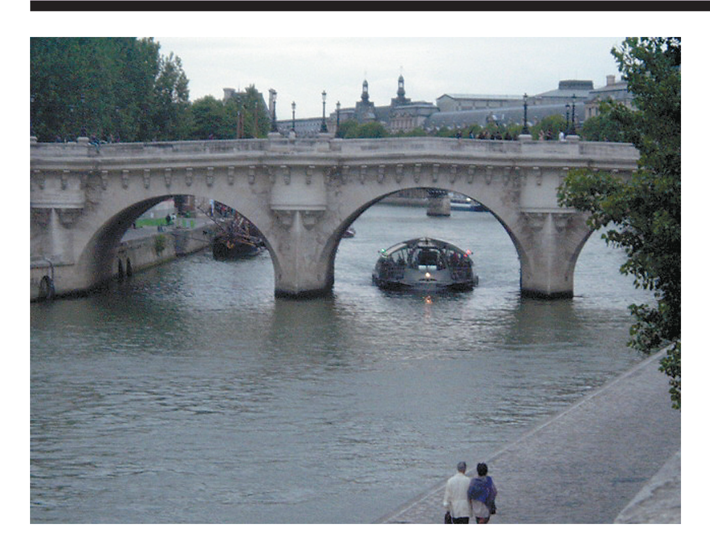
La Argentina de los ’40 y ’50, con el peronismo en el poder, fue leída por los intelectuales como espacio de legitimación de lo nacional y de los derechos populares o como oscura zona autoritaria de clausura. Algunos, como los de la generación “neorromántica” del ’40, por ejemplo, eluden lo socio-político: Enrique Molina, Olga Orozco, León Benarós, en revistas como *Canto* (1940) o *Huella* (1941), exhiben un lirismo espiritual basado en el alemán Rilke y los simbolistas franceses. Con aquellos entabla algunos vínculos el joven Cortázar, quien publica como Julio Denis su primer ensayo, “Rimbaud” (1941), en *Huella*. Leopoldo Marechal, en cambio, desde el peronismo escribe *Adán Buenosayres,* subvaluada entonces por razones políticas, pero que Cortázar –a pesar de su disenso ideológico– sitúa como “un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas”. Más tarde, Cortázar reflexionará sobre aquella actitud: “nuestra condición de jóvenes burgueses que leíamos en varios idiomas, nos impidió entender el fenómeno [peronista].”. Los ’50 politizan el continente, que recluta fuerzas entre los intelectuales y la juventud para enfrentar la política exterior norteamericana, fortalecida tras la Segunda Guerra. La fe en la “unión latinoamericana” se acentúa tras la Revolución Cubana (1959). Cortázar, que había huido de la Argentina peronista, vive estos cambios en París y adhiere al socialismo y al antiimperialismo. Se avecinan los ’60: el arte es vanguardia revolucionaria y la literatura latinoamericana deja de ser una isla. Nace una comunidad de autores “estrellas”: García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa. Viajeros, apoyan campañas políticas y revoluciones populares, son entrevistados en los medios. El novelista chileno José Donoso cuestiona en *Historia personal del “boom”* (1972) la homogeneización de este fenómeno así como su nombre –“boom”–, onomatopeya que sugiere solo un estallido momentáneo: “En los mismos años –1962 a 1968– descollaron brillantes novelas de escritores jóvenes –Fuentes o Vargas Llosa– con otras de autores maduros como Cortázar, Onetti o Sabato (...): *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad, Rayuela*. Una serie de políticas editoriales, (...) ediciones famosas y traducciones a varias lenguas, crítica y revistas se aúnan en ese lapso para darle a la narrativa latinoamericana un protagonismo que nunca había tenido”. Para el chileno, fue un proceso de internacionalización de la narrativa que abandonó el tono localista; tomó y modificó las lecturas de Sartre, Kafka, Faulkner; creó el concepto de “novela hispanoamericana contemporánea” como aglutinador de obras que antes no salían de esferas regionales. Es época de debate del rol social del novelista y estallan polémicas famosas. En 1969, el escritor colombiano Oscar Collazos examina, en el ensayo “La encrucijada del lenguaje” (revista *Marcha,* Montevideo), la relación entre literatura y realidad. Denuncia que algunos autores promueven una adulteración de la esencia del arte al entenderlo como “autonomía verbal, como otro mundo en disputa con la realidad” y afirma que el valor de las grandes novelas latinoamericanas radica en su vínculo con las condiciones históricas de su sociedad. Cortázar le responde que una novela revolucionaria “no es solamente la que tiene un ‘contenido’ revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma”; la que cuestiona los niveles de realidad en que se mueve el hombre y hace una “apuesta a lo imposible, como lo demostraron de sobra los guerrilleros de la Sierra Maestra”. Luego, vendrían el desencanto y el silencio: los años ’70 orquestaron el fracaso revolucionario. Dictaduras que forzaron un disciplinamiento ideado desde los centros de poder mundial montaron “alambradas culturales” –y no solo culturales–, que empujaron a muchos escritores a la resistencia interna o al exilio, cuando no a la lucha por mantener la propia vida.





Tapa de Historia personal del “boom” *de José Donoso, uno de sus protagonistas*







Puente sobre el Sena en París, escenario del encuentro entre Oliveira y la Clocharde, en Rayuela

"Hacia 1947 (...) nos visitó un muchacho muy alto con un previsible manuscrito. No recuerdo su cara; la ceguera es cómplice del olvido. Me dijo que traía un cuento fantástico y solicitó mi opinión. Le pedí que volviera a los diez días. Antes del plazo señalado, volvió. Le dije (...) que el manuscrito estaba en la imprenta; (...) el cuento, ahora justamente famoso, era el que se titula 'Casa tomada'". Es Borges quien descubre a Cortázar narrador y logra leer la novedad del cuento que su propio autor juzgaba innovador: "Sabía –dice Cortázar– que antes de mí nadie había escrito cuentos como aquellos en español, al menos en mi país. Existían otras cosas, como los admirables relatos de Borges, por ejemplo; pero lo que yo hacía era diferente". Hasta entonces, Cortázar solo había dado a conocer, con el seudónimo de Julio Denis, el poemario *Presencia* (1938) y había llevado una vida de autor casi secreta, resistiéndose a publicar. Nacido fortuitamente en Bruselas, en 1914, porque su padre era allí agregado comercial de la embajada argentina, retorna con su familia cuando tiene 4 años y se instalan en la localidad bonaerense de Banfield, espacio de juego y aprendizaje, cuyos rasgos ficcionaliza en muchos de los cuentos de madurez. Se cría en una casa de mujeres –madre y tías que reaparecen en su narrativa como un coro de voces femeninas, contrapunto de la acción–, pues su padre abandona el hogar poco después de volver de Europa. Desde niño, se encierra en su mundo a leer y a escribir poemas que su madre cree plagiados. Su formación gira en torno de los clásicos, los simbolistas franceses y la narrativa norteamericana. Entre los argentinos admira a Borges, Macedonio, Arlt y Marechal. La crítica que hará más tarde de los dos últimos contribuye a gestar una valoración de estos autores que lecturas previas no habían sabido entender. Se recibe de maestro en la Escuela Normal Mariano Acosta y, a los 20 años, consigue un puesto como profesor en un colegio de Bolívar, en la provincia de Buenos Aires. Abandona sus estudios universitarios, recién iniciados en la Facultad de Filosofía y Letras, y se traslada al campo por cinco años, donde comienza a escribir cuentos. En 1939, es trasladado al Colegio Nacional de Chivilcoy hasta que, en 1944, recibe la designación como profesor de Literatura francesa y de Europa septentrional en la Universidad de Cuyo. Sin embargo, permanece poco en el cargo pues, habiendo participado de la resistencia contra Perón, en 1945, cuando este gana las elecciones, seguro de perder su trabajo, renuncia a la cátedra. En esta década colabora con una serie de artículos en varias revistas literarias: *Revista de estudios clásicos de Mendoza* (1946), *Anales de Buenos Aires*, dirigida por Borges (1946-1948), *Cabalgata* (1947-1948), *Sur* (1948), *Realidad* (1949), *Cuadernos Americanos* (1950). En ellos elabora una teoría de la narrativa que anticipa la práctica de sus cuentos e, incluso, la propuesta de *Rayuela:* "Notas sobre la novela contemporánea", "Situación de la novela" y "Teoría del túnel". Es un período productivo de escrituras que quedan inéditas –las novelas *Divertimento* y *El examen;* los poemas de *Pameos y meopas*– hasta que se dan a conocer, las primeras, póstumamente, en 1986, y los segundos en España en 1971. Las escasas publicaciones –el poema dramático *Los Reyes* (1949), basado en la figura del Minotauro, o el libro de relatos *Bestiario* (1951)– resultan un fracaso entre la crítica y el público lector. Entonces, obtiene una beca del gobierno francés y decide radicarse en París, donde trabajará por largo tiempo como traductor para la Unesco, junto a su esposa Aurora Bernárdez. Aunque en México ya se había editado su segundo libro de cuentos, *Final del juego* (1956), su fama se extiende cuando el editor Paco Porrúa, de Sudamericana, decide publicar, en 1959, *Las armas secretas:* el éxito fue inmediato y permitió releer sus textos previos y legitimar a Cortázar, para siempre, en el campo literario. Se suceden obras señeras. Su primera novela conocida, *Los premios* (1961), abre el camino a una propuesta experimental que se continúa con





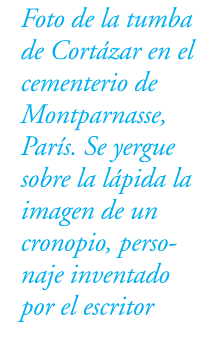


Foto de la tumba de Cortázar en el cementerio de Montparnasse, París. Se yergue sobre la lápida la imagen de un cronopio, personaje inventado por el escritor

Rayuela (1963), *62/modelo para armar* (1968) y *Libro de Manuel* (Premio Médicis, París, 1973), que fusiona renovación narrativa y temática revolucionaria. Su trabajo en torno de la narración se desarrolla en *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Historias de cronopios y de famas* (1962) –texto influido por la patafísica de Alfred Jarry y el humor absurdo de los surrealistas–, *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1981) y *Deshoras* (1982). *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) y *Último round* (1969) son misceláneas que incluyen ensayos donde se reflexiona sobre temas "serios" –el arte, la política–, en clave lúdica y humorística. Un viraje definitivo en el proceso de maduración ideológica del escritor es producido por su estadía en Cuba en 1961, tras la cual integra el jurado del Premio Casa de las Américas. A partir de estas fechas, forjará un programa de búsqueda de una revolución del lenguaje que coincida con una transformación del pensamiento del hombre y de la realidad socio-política continental. La labor literaria convive con una militancia en la que no sólo expone ideas sino también el cuerpo: en 1976, durante el movimiento sandinista contra la dictadura de Somoza, realiza una visita clandestina a la aldea de Solentiname, en Nicaragua, donde el cura-poeta Ernesto Cardenal lleva a cabo una labor política, artística y evangelizadora según los principios de la Teología de la Liberación. Tras esa estadía, Cortázar escribe en La Habana "Apocalipsis de Solentiname", cuento recogido en *Alguien que anda por ahí* y, más tarde, en *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984), cuyos derechos de autor dona "al pueblo sandinista de Nicaragua". Con la revolución triunfante, vuelve a visitar a sus amigos nicaragüenses, en 1979, y varios de sus textos forman parte de la campaña de alfabetización que organiza el gobierno. Conferencias en universidades europeas y norteamericanas, plenarios en congresos, publicaciones en medios de alcance mundial lo tienen como protagonista. Cuando en 1981 el socialista François Mitterrand es presidente de Francia, firma un decreto otorgando a Cortázar la nacionalidad francesa. En su última etapa, el escritor decide conjugar experimentación lúdica vital y literaria con Carol Dunlop, entonces su esposa, en un viaje-juego por la autopista que une París y Marsella –concebida para ser transitada con rapidez–, deteniéndose en cada uno de sus paradores, a lo largo de 33 días, sin salir una sola vez de su cauce: "Un mes fuera del tiempo. ¿Qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes de avión, metro, tren?", se pregunta Cortázar a la hora de iniciar el trayecto. La travesía da lugar al cuaderno de bitácora *Los autonautas de la cosmopista* (1983). Son los últimos juegos de un hombre que se sabe gravemente enfermo y cuyo ánimo terminará de decaer con la muerte de Carol, a fines de 1982. Entre el 30 de noviembre y el 4 de diciembre de 1983, tras las primeras elecciones presidenciales después de la dictadura, visita Buenos Aires para ver a su madre, participa de festejos en su honor, concede entrevistas periodísticas y es reconocido en la calle por la gente que lo saluda y le pide autógrafos, en contraste con la indiferencia de las autoridades electas. Nueve semanas después de este retorno, muere en París, el 12 de febrero de 1984, y es enterrado en el cementerio de Montparnasse. El mismo año se le concede el Premio Konex de Honor. Después de un período de relegamiento de su obra, en los '90, hoy se revaloriza mundialmente al escritor: el "Premio de narrativa breve Julio Cortázar", creado por la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Murcia; la celebración del Año Internacional Julio Cortázar 2004, a los 20 años de su muerte, con muestras itinerantes y diversos homenajes; la reedición de su obra en distintas lenguas así lo confirman.





Figura monstruosa –rostro humano, cuerpo de león– que "ilumina" el Libro de Horas de Carlos VIII, rey de Francia, Nápoles y Jerusalén. *Pintado, en el período gótico, por Jacques de Besançon*

LOS BESTIARIOS PROPIOS

Seres de naturaleza ambigua, cuyos cuerpos invadidos por fuerzas demoníacas han sido infectados por esencias incompatibles: humanos donde se debate una cola de león o asoman cuernos de cabrío; lenguas bífidas en rostros angelicales. Estas son algunas de las fantásticas imágenes coloridas y abigarradas que ilustraban los "bestiarios" medievales. En esta clase de libros, las "iluminaciones" no buscaban producir admiración sino provocar temor en quien contemplase en ellas el fundamento oculto del mal. Los cuentos de *Bestiario*, cuyo título evoca ese género, están protagonizados por seres igualmente anfibios, poseedores de una cara visible y otra oculta; inmersos en un laberinto en cuyo centro finca la propia monstruosidad a la que están irremediablemente condenados: la dulce y bella Delia, en quien ha reencarnado la diosa maga Circe, seduce con licores y bombones en cuyos matices de sabor y color espera la muerte al "amado"; los hermanos hipocondríacos de "Cefalea" crían, en el más completo aislamiento, unos animales repulsivos llamados "mancuspias", que terminan cercando la casa y la cabeza de sus criadores pues, en realidad, son producto de su mente. La percepción natural del mundo cotidiano,

TÓPICOS Y MOTIVOS

Lo ominoso

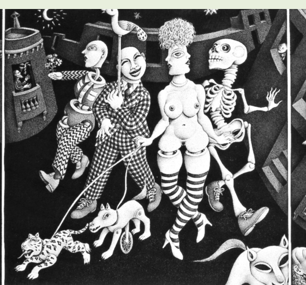
SILVIA DI SEGNI DE OBIOLS

Dos hermanos solteros viven, en "Casa tomada", tranquila y amablemente, en un gran edificio antiguo. Pero, un día cualquiera, un pequeño indicio da cuenta de manera indudable del comienzo de un proceso nuevo y amenazante: la ocupación progresiva del espacio que los rodea realizada por "ellos", no se sabe quiénes. Una angustia creciente termina por echar a los dueños de casa; una angustia particular ligada a aquello que en el lenguaje coloquial llamamos "siniestro" y que el psicoanálisis llama "ominoso". Ante la cuestión de por qué algo se vuelve ominoso, Freud observa que esto ocurre cuando una situación familiar o agradable, bajo ciertas condiciones, deviene terrorífica. Analiza el término alemán "heimlich", que remite a lo familiar, doméstico, confiable pero también a lo clandestino, oculto, sigiloso. Y señala que estos últimos significados también pueden aparecer, en alemán, como "unheimlich", su opuesto. Extraño caso de un significante que puede remitir a un significado y al opuesto, al mismo tiempo. Esto da una pista de aquello que nos produce angustia. En un relato una figura representará lo ominoso cuando deje al lector en la ambigüedad sobre su naturaleza, por ejemplo, si se trata de un alienígena o de un ser humano; de una persona viva o de una muerta. Pero hay algo más en este fenómeno. Para el psicoanálisis lo ominoso sería lo reprimido que retorna a la conciencia en forma de angustia. Para Freud resultaba claro, entonces, que el término "heimlich" remitiera tanto a lo familiar como a lo oculto, ya que aquello que retorna de lo inconsciente no es algo nuevo, sino algo conocido que ha sido eliminado de la conciencia, olvidado. Como el temor a que los muertos familiares regresen para llevarse a los vivos; a que alguien sea capaz de manejar fuerzas ocultas para generar daños. Todo aquello que borre los límites entre la fantasía y la realidad se volvería ominoso. Dirá Freud: "Acaso sea cierto que lo ominoso (Umheimliche) sea lo familiar-entrañable (Heimliche - Heimische) que ha experimentado

desde esta perspectiva, se vuelve siniestra. También los relatos de *Final del juego* o de *Las armas secretas* se montan sobre la teoría personal que Cortázar tiene de lo fantástico, que difiere de la postura clásica sobre el género. En "Del sentimiento de lo fantástico" (*La vuelta al día en 80 mundos*) confiesa su "extrema familiaridad" con la que define como esa zona ampliada de lo real que suele permanecer fuera de nuestra vista y de nuestra comprensión: llamamos "fantástico" a lo que no llegamos a conocer del mundo. Dos fuerzas opuestas y simultáneas –una que nace del plano temporal y otra que lo niega; una que se aviene al espacio de la geometría y otra que lo repele; un plano que presenta una versión "realista", natural de los hechos, y otro que, simultáneamente, los narra con otra lógica son el eje estructurante de los cuentos. Pero, además, esta zona incognoscible de la realidad a menudo está agazapada, dentro del sujeto mismo. Las primeras narraciones de Cortázar apelan al fantástico para indagar acerca de la univocidad de lo real y ya son, en este sentido, críticas del orden burgués que prefigura un mundo inteligible, dominable y representable miméticamente. Al no ubicar lo fantástico en una supra-realidad de otro orden, el cuestionamiento es mucho más radical. En esta etapa, el problema central que afecta a los personajes es la incapacidad para comunicarse. Y los textos no revelan confianza en la salida de ese mutismo porque tampoco confían en el lenguaje utilizado: "Siempre me ha parecido absurdo hablar de transformar al hombre si a la vez o previamente no transforma sus instrumentos de conocimiento. ¿Cómo transformarse si se sigue empleando el lenguaje que ya empleaba Platón?" –dice el autor en sus conversaciones con Luis Harss. "Las babas del diablo" (*Las armas secretas*) expone sin disimulos esta interrogación en busca de un lenguaje que pueda dar cuenta de la complejidad de lo real, cuando el narrador/escritor/ protagonista del cuento decide contar su historia para exorcizar sus monstruos interiores: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán para nada". Esta primera etapa en que Cortázar aún diseña una narrativa con cierto matiz de encierro individualista representa la lucha por salirse de la concepción realista del mundo y del lenguaje premoldeado y coercitivo, es decir, expone la dificultad y necesidad del acto de contar, con los instrumentos más adecuados, esa percepción subversiva de la realidad: "Cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa (...) Siempre contarlo, siempre quitarse esa cosquilla molesta del estómago".



una represión y retorna desde ella, y que todo lo ominoso cumpla esa condición". Sin embargo, esto no parece suficiente para explicar el fenómeno. En los cuentos no todos los muertos que regresan aparecen como temibles; no siempre la animación de lo inanimado engendra miedo; los personajes del *jettatore* o la bruja pueden ser temibles pero también risibles. Aquí Freud diferencia entre las creaciones literarias y las vivencias. Con respecto a la vida real, sostiene que lo ominoso surge cuando retornan miedos primitivos a los muertos o a la magia, que fueron reprimidos a lo largo de la cultura. Y que esto ocurre cuando algún suceso poco común los desencadena: la coincidencia de un deseo y su cumplimiento, la repetición inesperada de un acontecimiento en una fecha o en un determinado lugar, la aparición de ruidos extraños. Mientras que "el resultado que suena paradójico es que muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas, no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real". Lo ominoso aparecerá con más fuerza cuando el escritor escriba sobre lo cotidiano y multiplique el efecto, creando situaciones que muy raramente aparecerían en la realidad. Queda al lector analizar cómo logra esa impresión amenazante Julio Cortázar en "Casa tomada" y en otros de sus cuentos.


Bestiario contemporáneo en tono lúdico del artista plástico argentino Carlos Carmona (1945)





Panorámica de la plaza Dauphine en París, donde se encuentran Oliveira y La Maga, en Rayuela

EROS LUDENS Y EXPERIMENTACIÓN LITERARIA

La experimentación literaria de Cortázar va unida a su visión del juego y el humor como formas productivas y revolucionarias de percibir y re-construir lo real. Esta búsqueda se inicia con *Los premios,* sigue en *Historias de cronopios y de famas* y culmina en *Rayuela* y *62/novela para armar*. *Los premios* se abre con un Prólogo que narra la reunión de personajes de distintos sectores sociales, en un clásico bar porteño, ganadores de una lotería cuyo premio es un crucero. El juego de azar es, desde las primeras páginas, motor del relato. Como suele ocurrir con la realidad-otra regida por el azar, del barco y su destino no se conoce nada. Las tres partes siguientes desarrollan los tres días de viaje en los cuales los pasajeros quedan encerrados en una suerte de laberinto. Las comunicaciones con la popa están cortadas, se oyen rumores de un brote de "tifus 244" y la tripulación está del otro lado: parecen peones de un ajedrez cuyas reglas no manejan. Dos de ellos, Medrano y Persio, en un diálogo, dan una clave de lectura de la novela: "Este barco es una instancia cualquiera de la vida. (...) aquí no hay ningún héroe, ningún atormentado a gran escala, ningún caso interesante". La frase sugiere una técnica de construcción de los personajes que Cortázar pulirá en el futuro: no son individualidades psicológicas. Persio –especie de filósofo esotérico– ve a los viajeros como una "constelación" e intuye que las leyes del juego han comenzado a surgir alrededor de ellos. Frente a esto, los pasajeros asumen distintas actitudes: algunos se acantonan en un "equipo" que prefiere no actuar –los partidarios del Grupo de la Paz–; otros, se embanderan como "enemigos de la Paz" y deciden llegar de cualquier modo a la popa, meta del nuevo "juego" que se ven impulsados a jugar para entender la situación que les ha sido impuesta, y en el que arriesgan su propia vida. Efectivamente, tras varios lances, el arribo a la popa provoca la muerte de Medrano. En medio de quienes actúan y de quienes, estáticos, se dejan dominar, está Persio, quien al margen del juego observa el devenir de los hechos, reflexivamente. Sus pensamientos están expuestos en fragmentos en cursiva, mediante un narrador en tercera persona, inmerso en la mente del personaje. El vaivén entre el avance de los hechos y las divagaciones abstrusas de Persio recuerda la estructura de la tragedia griega, donde el coro detiene la acción para meditar sobre lo sucedido. El viaje concluye con el traslado de los pasajeros en hidroavión a Buenos Aires, un muerto y ninguna certeza sobre lo ocurrido. En el "epílogo", el grupo se disgrega en la ciudad.

Rayuela narra las andanzas de Horacio Oliveira –un argentino en busca de cómo dar identidad a su vida y sentido a la totalidad de lo real– entre dos zonas: "el lado de allá" –París, donde intima con La Maga, en quien ve la encarnación del ideal al que no logra acceder– y "el lado de acá" –Buenos Aires, donde retorna a Talita, mujer en quien siempre buscará ver una imagen de La Maga–. Esas regiones delimitan las dos partes "imprescindibles" del libro, según explica el autor en las instrucciones que abren la novela, tituladas "tablero de dirección": este libro es muchos libros pero es sobre todo dos libros. Uno que se deja leer en forma corriente y termina en el capítulo 56 –del 1 al 36 componen "el lado de allá"; del 37 al 56, "el lado de acá". El resto –del 57 al

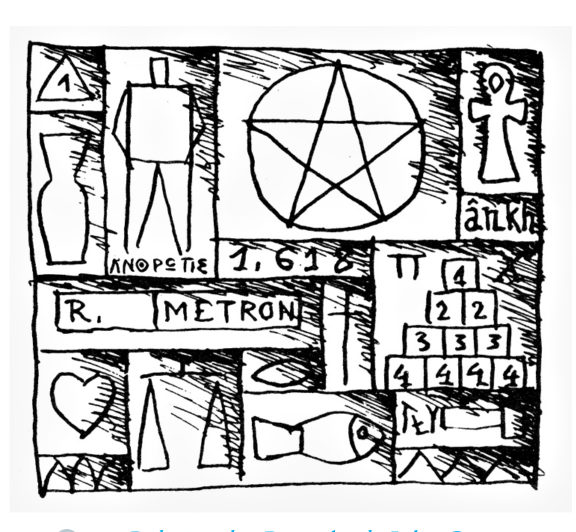
155– constituyen "capítulos prescindibles" según el orden de lectura tradicional. Pero si el lector pretende abordar el segundo libro, deberá empezar por el capítulo 73 y seguir el orden numérico que se indica al pie de cada uno de los que va recorriendo. Este nuevo orden aparece resumido en dicho tablero de dirección y está compuesto por capítulos prescindibles e imprescindibles. El lector tiene derecho a proponer otras alternativas, pues la lectura sugerida por Cortázar resulta tan arbitraria como cualquiera: la novela está regida por el principio del collage, que permite disponer y visualizar libremente materiales heterogéneos. Este juego está inspirado también en la técnica oriental religiosa de "mandala" –título pensado originariamente para la novela–. El mandala es un diseño laberíntico que –como una rayuela– se puede dibujar en el suelo para iniciar al adepto o bien concebirse "obra de arte", como en la pintura budista. Con su ayuda, el iniciado va al encuentro de su propio centro, luego de recorrer una travesía de meditación que él mismo diseña. *Rayuela* ofrece al lector un juego cuyo objetivo es acceder a una realidad existente pero oculta, después de haber andado todos los pasos de la realidad conocida. La rayuela es un juego-metáfora: el jugador (autor/lector/personaje) parte de la "tierra", se aventura por las casillas que componen la travesía por lo real y busca el acceso al "cielo": su "kibbutz", su paraíso; la utopía de todo hombre. El lector activo –"cómplice"– convertirá la novela en su propia novela; el pasivo la leerá como se leían los relatos tradicionales. La utopía celestial de *Rayuela* propone la re-unión del hombre con una armonía primordial perdida. Para volver a alcanzar ese idilio, el texto recorre todas las instancias del desarrollo de la cultura occidental, que ha sido la destructora de esa situación primigenia. La mayor aberración impuesta





Tapa del catálogo "Cortázar en el tiempo", muestra de ilustraciones de Huadi, Gribodo, Dinatale sobre la obra del escritor argentino, en el Centro Cultural Borges, septiembre-octubre 2005

por la cultura es, para Cortázar, que un mundo puramente conceptual haya reemplazado la realidad misma y convertido al hombre en esclavo de sus propias ficciones. "El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico, (...) es que él tiene una visión (...) maravillosa de la realidad, (...) cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de la realidad prefabricada con muchos años de (...) cultura", señala en una entrevista. Frente a la impotencia o la indiferencia, Cortázar invita a "jugar un juego" cuya meta es alcanzar otra vez esa realidad velada. Las lecturas de Cortázar forman el andamiaje de su novela, que busca revisar la cultura, "el callejón sin salida de la Gran-Infatuación-Idealista-Realista-Espiritualista-Materialista del Occidente SRL". El concepto de novela sobre el que Cortázar teoriza desde sus ensayos juveniles da un paso más, en *Rayuela,* hacia su concreción. Por una parte, define el género contemporáneo por su "paso del orden estético al poético", que entraña "la liquidación del distingo genérico Novela-Poema.". El principio del collage le permite a Cortázar llevar esta idea a la práctica, haciendo convivir sin conflictos fragmentos líricos de *Residencia en la tierra* de Neruda, con el fluir de la conciencia de *Las olas* de Virginia Woolf; zonas gobernadas por el avance de la acción, con otras, como el "capítulo 7", que es un poema en sí mismo: "Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar". Asimismo, integra trama ficcional y su propia teorización y comentario, no como dos discursos independientes sino uno imbricado en el otro. En *Rayuela,* esta reflexión tiene lugar en los cuadernos de Morelli –viejo escritor que especula, como un alter ego de Cortázar, sobre la novela– y en las conversaciones de los miembros del Club de la Serpiente, grupo de amigos de Oliveira en París, quienes proponen desandar el camino de la cultura para salir del extravío. Pero solo la Maga, los niños y los locos, cuyo arribo al conocimiento no se da por las vías lógicas establecidas, tienen la posibilidad de lograrlo. El camino de la Maga es el de la "filosofía zen". Su "no-sentido" aparente (si hay que guiarse por el racionalismo) es, en verdad, la búsqueda de un sentido que escapa al código realista y que, según él, parece incohe-





Dibujo sobre Rayuela *de Julio Cortázar en una edición homenaje de la Fundación Banco Mercantil Argentino, 1994*

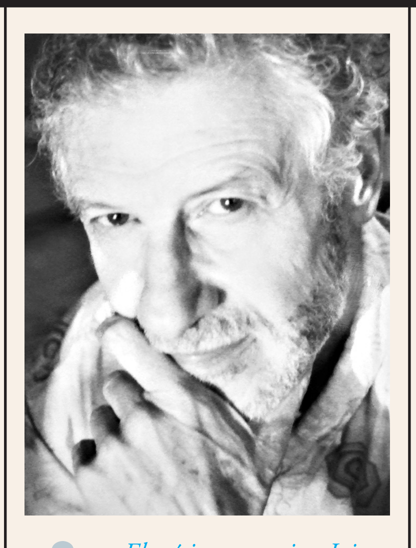
rente o absurdo: La Maga "cierra los ojos y da en el blanco, pensaba Oliveira. Exactamente el sistema zen de tirar al blanco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ese es el sistema. Yo en cambio...".

62/modelo para armar es la puesta en práctica de las notas sueltas escritas en un cuaderno por Morelli, en el capitulo "62" de *Rayuela*, que construyen una teoría para una novela futura. Morelli expone una novela no psicológica, entre cuyos personajes, "al margen de las conductas sociales, podría sospecharse una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen (...) un drama impersonal (...) como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama". "Todo sería como (...) un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada". En las treinta primeras páginas, el novelista provee al lector de los ingredientes y las reglas del juego, basados en la noción estructuralista de "figura": en una figura los personajes son funciones y forman entre sí constelaciones –como las que fugazmente había entrevisto Persio, en *Los Premios*–. Descansa en el presupuesto de que no hay realidad individual, sino que todo lo existente está superdeterminado, sin saberlo, por su pertenencia a una estructura mayor: "Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que corresponde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual", dice Cortázar. Se trata de las leyes de la analogía, por las cuales los seres se hacen eco unos de otros. En el ensayo de *La vuelta al día en 80 mundos*, afirma: "he sentido que una fulgurante combinación de fútbol (...) podía estar provocando una asociación de ideas en un físico de Roma (...) o ya, vertiginosamente, que físico y fútbol fuesen elementos de otra operación que podría estarse cumpliendo en una rama de cerezo en Nicaragua, y las tres cosas a la vez". En la idea de "figura" se halla implícita la de "doble", en tanto ciertos elementos que la forman se corresponden entre sí. Pero estos dobles no son, como en el género fantástico, presencias sobrenaturales, sino producto de coincidencias o asociaciones. En *"62"*, por ejemplo, hay tres triángulos principales compuestos por "personajes" que se desdoblan por su función unos en otros: Marrast-Nicole-Juan (Londres-Viena); Juan-Tell-Hélène (Viena-París), Hélène-Celia-Austin (París-Londres). En estas tríadas, los dos primeros son pareja pero hay siempre uno de los dos que no quiere al otro sino al tercero que, a la vez, es miembro de la pareja de la tríada siguiente. Además de borrar la noción de personaje, el concepto de figura diluye las categorías de tiempo y espacio. En la novela, la ciudad/zona/ territorio/tablero de juego donde se mueven estos seres es un espacio en el que se funden tres ciudades en una sola, así como se conjugan pasado y presente. El pasaje de un marco espacio-temporal a otro reproduce el principio de la cinta de Moebius, figura derivada de la matemática no euclideana, que representa el deslizamiento sin solución de continuidad de un plano a otro. Esta misma lógica rige los significantes; es decir que las asociaciones sonoras generadas por las palabras van articulando una trama donde ya todo está previsto. Las que parecen coincidencias no son sino partes de la figura, imperceptible para las piezas que la integran. Por ejemplo, el narrador, Juan, está sentado ante la mesa del restaurante "Polidor" adonde en realidad ha acudido, sin querer, porque este nombre alude a John William Polidori, autor de la novela *The Vampyre*; a su lado, un comensal pide al mozo "un chateau saignant" –"un Chateaubriand jugoso"– pero Juan traduce mal la frase como "un castillo sangriento", lo que remite a las moradas de vampiros y, en la trama, se unirá a las conductas vampíricas de Klara y la condesa Báthory. La idea se refuerza con el vino "Sylvanier" que pide Juan, que sugiere "Transilvania", patria de Drácula. Mediante esta disposición caleidoscópica de los significantes en fuga, avanza la trama. Pero no debe olvidarse que el caleidoscopio convierte el azar caótico en un orden, gracias a la disposición de su maquinaria de espejos. Encontrar por fin el perdido orden humano en el aparente caos es la meta de los juegos trascendentes de Cortázar.



Comienzos de una reflexión poética

Jaime Alazraki (Argentina, 1934) es uno de los estudiosos que más ha profundizado en la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Su último libro dedicado a este último es *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra* (1994). Anteriormente, escribió *La isla final: la narrativa de Julio Cortázar* (1978, en inglés) y *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983). Se ha desempeñado como catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Columbia (Nueva York), y en las universidades de California, San Diego y Harvard. Actualmente, reside en España. En *Cortázar. Obra crítica/2*, Alazraki reúne algunos de los textos de crítica y teoría literaria redactados por Cortázar, aparecidos entre los años 1941 y 1963 en distintos periódicos y revistas, o expuestos como conferencias. Se trata de escritos previos a su madurez ensayística y a su consagración mundial y que, para el crítico, "son instrumentos de trabajo indispensables para el estudio del desarrollo de su obra y de su visión literaria". A continuación, se transcriben fragmentos del "Prologo" a dicha obra.





El crítico argentino Jaime Alazraki, especialista en la obra de Cortázar

"Antes de publicar su primera novela (*Los premios*, 1960), Cortázar reflexionó sobre la situación y direcciones de ese género en dos ensayos fundamentales: 'Notas sobre la novela contemporánea' (1948) y 'Situación de la novela' (1950). Estos ensayos revelan sus vastas lecturas en el género y una conciencia muy lúcida respecto a los límites, alcances y posibilidades de la novela. Demuestran también, mucho antes de los *Cuadernos* de Morelli incluidos en *Rayuela*, que para Cortázar novelar y teorizar sobre el instrumento expresivo constituían el anverso y el reverso de una misma operación. 'No hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje' –escribe en *Rayuela*–, y aunque *Los premios* está salpicada de observaciones sobre la novela como género, habrá que esperar hasta *Rayuela* para que la novela se convierta en su propio comentario y la ficción se defina, como un espejo, en ese relieve que hemos dado en llamar metaficción. Y si en *Rayuela* 'terminan las fronteras y los caminos se borran', hasta su aparición, Cortázar hace de la crítica y del comentario su ruta de acceso al género, una forma de reflexión teórica y su trampolín para el salto hacia sus propias novelas.

Hay tres manifestaciones de la modernidad, en su sentido lato, que incidieron decisivamente en la formación intelectual de Cortázar: el romanticismo, el existencialismo y el surrealismo. Hasta la publicación de su libro inédito *Imagen de John Keats* (1952), el largo ensayo aparecido en la *Revista de Estudios Clásicos* de Mendoza en 1946 –'La urna griega en la poesía de John Keats'– continuará siendo el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica. Allí figuran algunas de las claves para comprender el insistente uso de los mitos en su obra y su compromiso con la modernidad desde una de sus primeras embestidas. Representa también el contexto más pertinente para leer un texto inaugural y seminal –*Los Reyes*– escrito en esa misma época. (...) El otro gran catalizador fue, por supuesto, el surrealismo, que Cortázar definió en 1949 como 'la más alta empresa del hombre con-

> Para "el inconformista" Cortázar, escribir no significa continuar las leyes conocidas de la literatura y del lenguaje sino explorar el vínculo entre persona y mundo





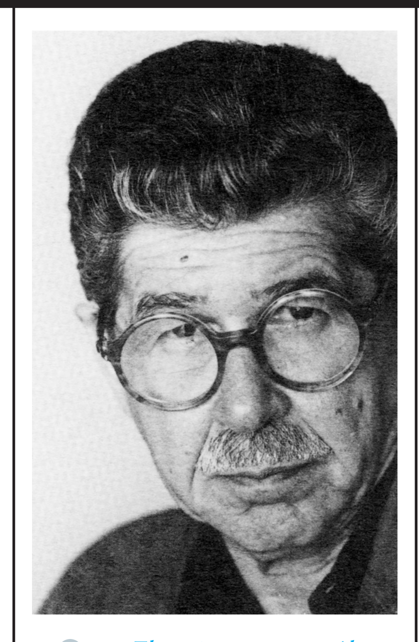
Dibujo de Julio Cortázar, realizado por el dibujante argentino Villarreal

temporáneo como previsión y tentativa de un hombre integrado'. Sus notas 'Muerte de Antonin Artaud', de 1948, y 'Un cadáver viviente', de 1949, aparecidas en *Sur* y *Realidad* respectivamente, representan un verdadero deslinde de sus diferencias y simpatías con ese movimiento y constituyen el esfuerzo más concentrado por definir su deuda con el surrealismo. Aunque a estas alturas resulte ocioso, hay que recordar que la relación de Cortázar con el surrealismo no fue una adhesión de etiqueta y banderines sino parte de su propia búsqueda humana, que se expresó desde el arte y la literatura. De ahí, su resistencia a todo encasillamiento fácil, de ahí su distinción entre el fruto y la cáscara. El surrealismo que suscribió fue aquel que ya desde Rimbaud había proclamado la necesidad de cambiar la vida y que todavía bajo el seudónimo de Julio Denis había glosado en su nota juvenil 'Rimbaud', aparecida en *Huella* en 1941. (...) 'Para una poética', publicado en *La Torre*, es una reflexión sobre el acto poético como conocimiento de la realidad diferente del conocimiento lógico, como vía de acceso al ser y como puente hacia una posible realización ontológica. Cortázar apunta su propuesta con una excursión antropológica por el pensamiento mágico del primitivo. El método mágico es la contra-partida del método científico y su percepción analógica de la realidad lo hermana con el poeta. El poeta es el mago que reemplaza los fetiches por las palabras, la danza del primitivo por la música del verbo y los ritos por las imágenes: 'el primitivo y Michaux se frotan las narices y se entienden'. Ya se reconocerá en esta 'poética' una manifestación más de esa búsqueda de alternativas a la comprensión científica del mundo que corretea por gran parte de su obra. Esta travesía por el pensamiento mágico ofrece también un primer antecedente y un posible contexto de ese personaje que confronta (y complementa) a Horacio en *Rayuela*: la Maga. 'Algunos aspectos el cuento' (...) con 'Del cuento breve y sus alrededores', recogido en *Ultimo round*, forman una verdadera poética cortazariana del género breve. (...) Es un primer esfuerzo por resumir su experiencia de cuentista refractada en el prisma de una posible teoría del género. Por su voluntad de diálogo (tan diferente del tono marcadamente académico de sus primeras notas), su estilo deliberadamente antisolemne y una cadencia más próxima a la ficción que al carácter expositivo del ensayo, está ya dentro del ámbito de sus ensayos más maduros recopilados en *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo round*. (...) las cuarenta y dos reseñas aparecidas en *Cabalgata*, (...) las publicadas en *Los anales de Buenos Aires* (1946-1948, dirigida por Borges), las de *Realidad* (1947-1949, dirigida por Francisco Romero), de *Sur* (1938-1968, dirigida por Victoria Ocampo) y *Buenos Aires Literaria* (1952-1954, dirigida por Andrés Ramón Vázquez) constituyen un testimonio de sus lecturas y dan cuenta de los recodos y altibajos de su formación intelectual. En algún caso, como su nota sobre la novela de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, el juicio de Cortázar representó dentro de la narrativa argentina lo que su extenso y ambicioso ensayo 'Para llegar a Lezama Lima' había significado, respecto de *Paradiso*, dentro de la novela latinoamericana. Cortázar leyó la novela de Marechal sin los prejuicios y recelos de su época [Alazraki hace referencia a la filiación política peronista de Marechal y la postura opuesta de gran parte de la intelectualidad, en esos años, que el propio Cortázar compartía] y sin las contingencias circunstanciales y pudo fijar valores que el tiempo confirmaría. Es un texto lúcido y valiente que anticipa la lucidez crítica de su obra ensayística que vino después."



La travesía de la escritura

Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) es uno de los escritores latinoamericanos formados tras los ecos del boom; de una generación que se vio desde muy joven aventajada por un campo ya abierto a la literatura del continente en el mundo y, a la vez, asediada por la sombra de nombres titánicos que habían "inventado" la novela del siglo XX en lengua española. Asumir la herencia de los mayores y distanciarse de esas figuras tutelares para crear un estilo propio es el doble movimiento en que se empeñó la generación de Bryce: el cubano Severo Sarduy, el mexicano José Emilio Pacheco, el argentino Néstor Sánchez, el chileno Antonio Skármeta. La narrativa de Bryce Echenique se confiesa deudora de los recursos aprendidos de dos escritores que se mantuvieron tesoneramente en los márgenes del boom: su compatriota Julio Ramón Ribeyro y Manuel Puig. El humor, la ironía corrosiva, el empleo de materiales de la baja cultura o de la cultura de masas los acerca a una estética de filiación posmoderna. Pero la narrativa de Bryce es también continuadora de la brecha que abriera Cortázar con su prosa de lo irrisorio, del juego y la mirada extrañada e infantil que destroza cualquier corsé verbal. Para el peruano, el descubrimiento de Cortázar, mientras componía sus primeras obras, produjo en él un efecto "laxante". El primer libro de cuentos, *Huerto cerrado* (1968), está atravesado por "un antes y un después" de la lectura de Cortázar. En efecto, una vez acabado su libro, el contacto con la prosa cortazariana lo llevó a redactar un nuevo cuento que reemplazó al segundo relato y se convirtió en uno de los más conocidos de la serie: "Con Jimmy en Paracas". El eje de *Huerto cerrado* es Manuel, un adolescente de la pequeña burguesía limeña que vive distintas instancias de su desarrollo, con los fracasos y temores que crecer implica. "Con Jimmy en Paracas" respeta la regla principal que Cortázar propone para el cuento en su "Poética": está regido por los mismos principios que la fotografía y, como ella, debe "recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia". De las breves horas compartidas en un restaurante de lujo de la localidad balnearia de Paracas por Manuel con Jimmy, el hijo de uno de los jefes de su padre, se desprende un conflicto en sordina, latente: toda la tensión entre dos clases sociales con intereses y códigos irreconciliables. El autoritarismo teñido de simpatía de los poderosos y la obediencia temerosa de los subordinados; la ausencia de respeto por la menuda ley cotidiana de los ricos frente a las lecciones de moral diaria que le da a Manolo su padre; la vergüenza adolescente de Manuel al ver expuesto su auto frente al lujoso carro de Jimmy: "Y yo muerto de miedo pensando en el Pontiac (...) se iba a burlar tal vez, lo iba a ver más viejo, más ancho, más feo que yo. '¿Para qué vinimos aquí?'". Finalmente, la huida en silencio ante el acoso sexual de Jimmy, que se sabe impune. Pero el tema, de índole seria, está atravesado por el "ventarrón de libertad", proveniente de la lección de Cortázar: el punto de vista elegido para narrar –la primera persona de Manuel–, el empleo de una lengua oral que, justificada por uso de la introspección, anula las normas sintácticas y olvida el uso normativo de los signos de puntuación; un léxico convencionalmente antiliterario, el vocabulario llano de un chico de catorce años. La indispensable complicidad con el lector, tan enfatizada por Cortázar en su obra crítica, tiene lugar mediante esa voz que "desde dentro" contagia al que lee sus temores y recelos, lo pone en la piel del protagonista y le hace sentir que escritor y narrador fundidos, están contando/escribiendo para él. La obra narrativa de Bryce Echenique –novelística y cuentística– desde *Huerto cerrado* y *Un mundo para Julius* (1970), hasta *El huerto de mi amada* nunca se desasió del humor, de una fuerte ironía cargada sobre sí mismo o los de su clase, la vieja aristocracia terrateniente limeña.

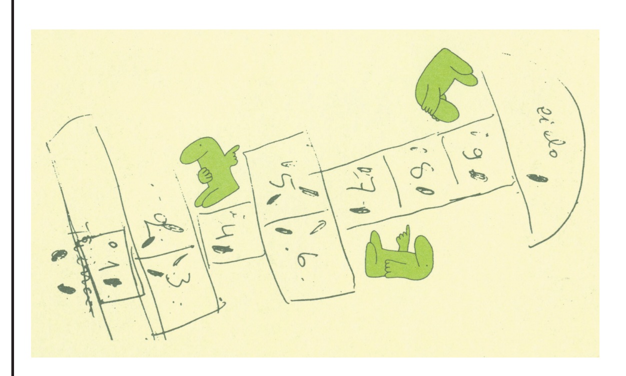


El escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, Premio Planeta 2002

Antología

RAYUELA, CAPÍTULO 32

"Bebé Rocamadour, bebé, mon bebé. Rocamadour: Rocamadour, ya sé que es como un espejo. Estás durmiendo o mirándote los pies. Yo aquí sostengo un espejo y creo que sos vos. Pero no lo creo, te escribo porque no sabes leer. Si supieras no te escribiría o te escribiría cosas importantes. Alguna vez tendré que escribirte que te portes bien o que te abrigues. Parece increíble que alguna vez, Rocamadour. Ahora solamente te escribo en el espejo, de vez en cuando tengo que secarme el dedo porque se moja de lágrimas. ¿Por qué, Rocamadour ? No estoy triste, tu mamá es una pavota, se me fue al fuego el borsch que había hecho para Horacio; vos sabés quién es Horacio, Rocamadour, el señor que el domingo te llevó el conejito de terciopelo y que se aburría mucho porque vos y yo nos estábamos diciendo tantas cosas y él quería volver a París; entonces te pusiste a llorar y él te mostró cómo el conejito movía las orejas; en ese momento estaba hermoso, quiero decir Horacio, algún día comprenderás, Rocamadour. Rocamadour, es idiota llorar así porque el borsch se ha ido al fuego. La pieza está llena de remolacha, Rocamadour, te divertirías si vieras los pedazos de remolacha y la crema, todo tirado por el suelo. Menos mal que cuando venga Horacio ya habré limpiado, pero primero tenía que escribirte, llorar así es tonto, las cacerolas se ponen blandas, se ven como halos en los vidrios de la ventana, y ya no se oye cantar a la chica del piso de arriba que canta todo el día 'Les amants du Havre'. Cuando estemos juntos te lo contaré, verás. Puisque la terre est ronde, mon amour t'en fais pas, mon amour, t'en fais pas... Horacio la silba de noche cuando escribe o dibuja. A ti te gustaría, Rocamadour. A vos te gustaría, Horacio se pone furioso porque me gusta hablar de tú como Perico, pero en el Uruguay es distinto. Perico es el señor que no te llevó nada el otro día pero que hablaba tanto de los niños y la alimentación. Sabe muchas cosas, un día le tendrás mucho respeto, Rocamadour, y serás un tonto si le tienes respeto. Si le tenés, si le tenés respeto, Rocamadour. Rocamadour, madame Irène no está contenta de que seas tan lindo, tan alegre, tan llorón y gritón y meón. Ella dice que todo está muy bien y que eres un niño encantador, pero mientras habla esconde las manos en los bolsillos del delantal como hacen algunos animales malignos, Rocamadour, y eso me da miedo. Cuando se lo dije a Horacio, se reía mucho, pero no se da cuenta de que yo lo siento, y que aunque no haya ningún animal maligno que esconde las manos, yo siento, no sé lo que siento, no lo puedo explicar.



Dibujo de cronopios jugando a la rayuela, en edición homenaje de la Fundación Banco Mercantil Argentino, 1994

Rocamadour, si en tus ojitos pudiera leer lo que te ha pasado en esos quince días, momento por momento. Me parece que voy a buscar otra nourrice aunque Horacio se ponga furioso y diga, pero a ti no te interesa lo que él dice de mí. Otra nourrice que hable menos, no importa si dice que eres malo o que lloras de noche o que no quieres comer, no importa si cuando me lo dice yo siento que no es maligna, que me está diciendo algo que no puede dañarte. Todo es tan raro, Rocamadour, por ejemplo me gusta decir tu nombre y escribirlo, cada vez me parece que te toco la punta de la nariz y que te reís, en cambio madame Irène no te llama nunca por tu nombre, dice l'enfant, fíjate, ni siquiera dice le gosse, dice l'enfant, es como si se pusiera guantes de goma para hablar, a lo mejor los tiene puestos y por eso mete las manos en los bolsillos y dice que sos tan bueno y tan bonito. (...)"

Julio Cortázar, *Rayuela*, México, Colección Archivos, 1992

BESTIARIO

"(...) ella dijo: '[el tigre] Está en el estudio del Nene', se quedó viendo cómo el Nene alzaba los hombros, fastidiado, y Rema que tocaba un caracol con la punta del dedo, tan delicadamente que también su dedo tenía algo de caracol. Después Rema se levantó para ir a buscar más azúcar, e Isabel fue detrás de ella charlando hasta que volvieron riendo por una broma que habían cambiado en la antecocina. Como a Luis le faltaba tabaco y mandó a Nino a su estudio, Isabel lo desafió a que encontraba primero los cigarrillos y salieron juntos. Ganó Nino, volvieron corriendo y empujándose, casi chocan con el Nene que se iba a

EL PERSEGUIDOR

"(...) Dédée entra con un bulto, y mira a Johnny.
–Tienes más fiebre. Ya telefoneé al doctor, va a venir a las diez. Dice que te quedes tranquilo.
–Bueno, de acuerdo, pero antes le voy a contar lo del métro a Bruno. (...) yo había tomado el métro en la estación de Saint-Michel y en seguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio. Apenas me senté me puse a pensar en ellos. Pero al mismo tiempo me daba cuenta de que estaba en el métro, y vi que al cabo de un minuto más o menos llegábamos a Odéon, y que la gente entraba y salía. Entonces seguí pensando en Lan y vi a mi vieja cuando volvía de hacer las compras, y empecé a verlos a todos, a estar con ellos de una manera hermosísima, como hacía mucho que no sentía. Los recuerdos son siempre un asco, pero esta vez me gustaba pensar en los chicos y verlos. Si me pongo a contarte todo lo que vi no lo vas a creer porque tendría para rato. Y eso que ahorraría detalles. Por ejemplo, para decirte una sola cosa, veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33 donde yo tocaba con Hamp. Veía el vestido con unas cintas, un moño, una especie de adorno al costado y un cuello... No al mismo tiempo, sino que en realidad me estaba paseando alrededor del vestido de Lan y lo miraba despacio. Y después miré la cara de Lan y la de los chicos, y después me acordé de Mike que vivía en la pieza de al lado, y cómo Mike me había contado la historia de unos caballos salvajes en Colorado, y él que trabajaba en un rancho y hablaba sacando pecho como los domadores de caballos... (...)
–Fíjate que solamente te cuento un pedacito de todo lo que estaba pensando y viendo. ¿Cuánto hará que te estoy contando este pedacito?
–No sé, pongamos unos dos minutos.
–Pongamos unos dos minutos –remeda Johnny–. Dos minutos y te he contado un pedacito nada más. Si te contara todo lo que les vi hacer a los chicos, y cómo Hamp tocaba Save it, pretty mamma y yo escuchaba cada nota, entiendes, cada nota, y Hamp no es de los que se cansan, y si te contara que también le oí a mi vieja una oración larguísima, donde hablaba de repollos, me parece, pedía perdón por mi viejo y por mí y decía algo de unos repollos... Bueno, si te contara en detalle todo eso, pasarían más de dos minutos, ¿eh, Bruno?
–Si realmente escuchaste y viste todo eso, pasaría un buen cuarto de hora –le he dicho, riéndome.
–Pasaría un buen cuarto de hora, eh, Bruno. Entonces me vas a decir cómo puede ser que de repente siento que el métro se para y yo me salgo de mi vieja y Lan y todo aquello, y veo que estamos en Saint-Germain-des-Prés, que queda justo a un minuto y medio de Odéon.
Nunca me preocupo demasiado por las cosas que dice Johnny pero ahora, con su manera de mirarme, he sentido frío.
–Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa –ha dicho rencorosamente Johnny–. Y también por el del métro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio? Te juro que ese día no había fumado ni un pedacito ni una hojita –agrega como un chico que se excusa–. Y después me ha vuelto a suceder, ahora me empieza a suceder en todas partes. Pero –agrega astutamente– sólo en el métro me puedo dar cuenta porque viajar en el métro es como estar metido en un reloj. Las estaciones son los minutos, comprendes, es ese tiempo de ustedes, de ahora; pero yo sé que hay otro, y he estado pensando, pensando... (...)"

leer el diario a la biblioteca, quejándose por no poder usar su estudio. Isabel se acercó a mirar los caracoles, y Luis esperando que le encendiera como siempre el cigarrillo la vio perdida, estudiando los caracoles que empezaban despacio a asomar y moverse, mirando de pronto a Rema, pero saliéndose de ella como una ráfaga, y obsesionada por los caracoles, tanto que no se movió al primer alarido del Nene, todos corrían ya y ella estaba sobre los caracoles como si no oyera el nuevo grito ahogado del Nene, los golpes de Luis en la puerta de la biblioteca, don Roberto que entraba con perros, las quejas del Nene entre los alaridos furiosos de los perros, y Luis repitiendo: "¡Pero si estaba en el estudio de él! ¡Ella dijo que estaba en el estudio de él!", inclinada sobre los caracoles esbeltos como dedos, quizá como los dedos de Rema, o era la mano de Rema que le tomaba el hombro, le hacía alzar la cabeza para mirarla, para estarla mirando una eternidad, rota por su llanto feroz contra la pollera de Rema, su alterada alegría, y Rema pasándole la mano por el pelo, calmándola con un suave apretar de dedos y un murmullo contra su oído, un balbucear como de gratitud, de innominable aquiescencia."

Julio Cortázar, *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003

Bibliografía

Autores Varios, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez editor, 1968.
Alazraki, Jaime, "Prólogo" a *Julio Cortázar. Obra crítica/2*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.
Alazraki, Jaime, *Hacia Cortázar. Aproximaciones a su obra,* Barcelona, Anthropos, 1994.
Chitarroni, Luis, "Continuidad de las partes, relato de los límites". En: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, en: Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
Cócaro, Nicolás, *El joven Cortázar,* Buenos Aires, Ediciones del Saber, 1993.
Collazos, Oscar, Cortázar, Julio, Vargas Llosa, Mario, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* México, Siglo XXI, 1970.
Curutchet, Juan Carlos, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* Madrid, Editora Nacional, 1972.
Donoso, José, *Historia personal del "boom",* Santiago de Chile, Alfaguara, 1998.
Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana,* Barcelona, Crítica, 1988.
González Echevarría, Roberto, Pupo-Walker, Enrique (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo XX,* Madrid, Gredos, 2006.
González, Horacio, "El boom: Rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina". En: Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida*, en: Jitrik, Noé (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
Jitrik, Noé, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
Sosnowski, Saúl, "Prólogo" a *Julio Cortázar. Obra crítica/3*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.
Sosnowski, Saúl, *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires, Noé, 1973.
Ulla, Noemí, *La insurrección literaria. De lo coloquial rioplatense de 1960 y 1970,* Buenos Aires, Torres Agüero, 1996.
Yurkievich, Saúl, "Prólogo" a *Julio Cortázar. Obra crítica/1*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2004.

Ilustraciones

P. 434, Catálogo de la exposición de Marcelo Lazarte, Aldo de Sousa Galería de Arte, 22 de julio al 11 de agosto de 2004.
P. 435, Donoso, José, *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama, 1972.
P. 436, P. 437, P. 440, Archivo privado MIG.
P. 438, *Libro del Caballero Zifar*, Barcelona-Madrid, Moleiro Editor, s/f.
P. 439, *Expotrastiendas*, Buenos Aires, Centro de Exposiciones, s/f.
P. 441, Catálogo de la exposición "Cortázar en el Tiempo", Huadi, Gribodo y Dinatale, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, septiembre/octubre de 2005.
P. 442, P. 446, *Julio Cortázar... un agujero donde soplaba el tiempo*, Fundación Banco Mercantil, 1994.
P. 443, Archivo privado JA.
P. 444, Cócaro, Nicolás, Noriega, Cecilia y Clementi, Pío, *El joven Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones del saber, 1993.
P. 445, *Lucera* nº 7, Rosario, Centro Cultural Parque España, primavera 2004.